

истреблен не только горением плоти, намного страшнее оказывается внутреннее горение-сгорание (то есть самоуничтожение) духа. Вселенная, рассыпавшись «водопадом сгорающих миров» («Космос»), осуждает душу блуждать «в струях огня и в огневертях мрака» («Таноб»).

Создавая свою огненную космогонию, Волошин в поэме «Путями Каина» соединяет античные и библейские традиции. Огонь у Волошина выступает как многофункциональное начало мира. Среди его функций поэт называет сплавляющую, мятежную, творящую, пылающую, карающую, язвительную, разделяющую, очистительную, томящуюся. С этими функциями связаны и типы огня, присутствующие в тексте: «жгучий вникающий» сплавляющий глину-плоть; мятежный и творческий; пылающий, запечатленный клеймом Каина; «пылающий в деснице Серафима» меч – «символ земной любви» и пламени рыцарского посвящения; язвительный и жгучий духовный огонь; разделяющий вихрь огненного взрыва. «Томление огня» в крови (а именно к такому выводу приходит Волошин) есть знак божественного присутствия в человеке, поскольку природа и того, и другого – огненная.

© Н.А. Панфилова
Магнитогорск

РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» И РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АВАНГАРД

Диалог романа Андрея Белого и русского художественного авангарда возможен по той причине, что это явления, порожденные одним «рубежным сознанием». Мир на переломе XIX – XX столетий открылся человеку в состоянии глубокого кризиса. О новом состоянии мира и о новом искусстве, его отразившем, интересно писал Н. Бердяев: «Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом (...) содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась» (Н. Бердяев. Кризис искусства. М., 1918. С.7), «нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распаляется. Человек переходит в предметы, предметы переходят в человека, все плоскости смещаются, все планы перемешиваются» (Там же. С.9). Утрата материальности мира, стирание границ между человеком и человеком, человеком и предметом, переход живой материи в неживую – черты, общие и для романа «Петербург», и для живописи русского авангарда.

Так, в романе Андрея Белого, Николай Аполлонович, закрывая свою комнату на ключ, чувствовал, как «комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувственность телом в общий бытийственный хаос, называемый вселенной» (А. Белый. Петербург. М., 1994. С.41–42). Бесструктурность и неиерархизированность мира, отразившие «ра-
244

зорванность» сознания человека рубежа веков, нашли свое воплощение картинах И. Пуни, П. Филонова, М. Шагала.

На сочетании живой и неживой материи построен образ сенатора Аблеухова. Автор пишет о нем: «мертвая голова», «череп в цилиндре». По отношению к нему часто употребляется эпитет «каменный»: «с каменным лицом, напоминающим пресс-папье», «каменные сенаторские глаза». Портрет Аполлона Аполлоновича напоминает лица людей с картин П. Филонова («Человек в мире», «Ломовые»). Образы людей на полотне «Человек в мире» деформированы, рассечены «плоскостями» домов. Город проступает сквозь лица людей, «заключает» их в клетки железобетонных конструкций. В результате лица каменеют, уподобляются неживым и уродливым городским постройкам.

В «астральном романе» писатель показал, как сознание человека связано с Космосом, как происходит разрушение грани между ними. Герои «Петербурга» получают возможность «выходить» в область, где не действуют земные представления о пространстве и времени. Вопрос о возможности существования пространств, отличных от «умопостигаемой действительности», интересовал не только Андрея Белого, но и был актуальным для живописи рубежа веков (супрематизм, «расширенное смотрение Матюшина и др.). Одним из наиболее близких контекстов роману является супрематизм К. Малевича. Его новый художественный реализм соотносим с концепцией онтологического человека Белого, так как оба художника исходят из представления о человеке, как о микрокосме.

Примером перехода из одного измерения в другое может служить сон Николая Аполлоновича «над сардинницей ужасного содержания». Его сон не только нарушает линейную пространственно-временную структуру, но и связан с идеей обратимости времени: «летоисчисление бежало обратно», «круг времени замкнулся», в итоге – «течение времени перестало быть». Во сне Николая Аполлоновича происходит возвращение мира к состоянию первозданного хаоса. В «космическом вихре» мир распадается, теряет свою форму, между его элементами нарушаются все связи. Пространство становится бесструктурным, представляя собой нагромождение предметов или их осколков. Отсутствие «верха» и «низа» как полюсов пространства характерно и для многих живописных работ художников-супрематистов.

Те же «космические вихри», что ощущаются в романе Андрея Белого, элементы еще узнаваемых предметов, готовые вот-вот исчезнуть или уже исчезнувшие, запечатлел и Василий Кандинский («Всадники Апокалипсиса», «Всемирный потоп и Страшный суд»). Конструкция романа Андрея Белого сопоставима с «Композициями» художника-абстракциониста. Одним из приемов создания образа Кандинским является полицентричность его работ. Структура романа «Петербург» как иерархия состояний сознаний его персонажей в определенном смысле

может быть названа полицентричной: каждый из его героев представляет собой отдельный мир, сознание каждого из них воплощается в индивидуальной пространственной форме.

Разрушения реальности в авангардном искусстве все же не являлось самоцелью. Разрушение – этап, за которым следует новое творение мира из разрозненных частиц. В романе писателя-символиста Николай Аполлонович в своем сне возвращается к «нулевой точке координат», в которой субъект и объект находятся в нерасчлененном состоянии, его «я» еще не выделено из других элементов. Но именно в этой точке начинается процесс нового творения и мира и личности. Не случайно герой задает себе вопрос: «Что я есмь?», как бы утверждая и свою «наличность» в мире, и начиная процесс самоопределения.

Запечатлеть реальность «нуля форм», момент уничтожения материальности мира – цель, которую поставила перед собой беспредметная живопись. «Наш мир стал новым, беспредметным, чистым, – писал Казимир Малевич. – Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет твориться новая форма» (Ж.Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С.72). Пожалуй, именно беспредметная живопись смогла бы изобразить и «Вселенную странностей» Аполлона Аполлоновича Аблеухова.

Таким образом, в романе «Петербург» Андрей Белый «спроектировал» многие принципы авангардного искусства. Авангардная живопись рубежа веков представляется нам закономерным и интересным контекстом литературного произведения русского писателя.

© С.В. Первалова
Волгоград

АВТОР И ГЕРОИ В. МАКАНИНА: ДИАЛОГ

Сегодня достаточно обоснованным выглядит утверждение о том, что книги Маканина раскрывают «внутреннюю фабулу творчества» (И. Соловьева).

Писатель редко датирует произведения, в своих сборниках намеренно помещает новые повести и рассказы рядом с написанными ранее и уже освоенными читателями, словно давая понять, что однажды избранные им темы остаются главными на протяжении всего творчества, они развиваются параллельно, так или иначе проявляясь в каждом произведении, хотя и с разной степенью интенсивности.

Одна из таких тем для писателя – судьба российской интеллигенции. «Шестидесятникам» посвящена его повесть «Один и одна» (1986), а потеснивший шестидесятников «андеграунд» как общественная группа и как способ существования и целеполагания тех, кого называют «поколением дворников и сторожей» (С. Шуляк) – в центре романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998).